
De la Phalange à la résistance antifranquiste : la théâtralisation de la figure de Dionisio Ridruejo chez Ignacio Amestoy

Claire Dutoya



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/4457>

DOI : 10.4000/essais.4457

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2016

Pagination : 64-78

ISBN : 978-2-9544269-8-3

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Claire Dutoya, « De la Phalange à la résistance antifranquiste : la théâtralisation de la figure de Dionisio Ridruejo chez Ignacio Amestoy », *Essais* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 30 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/4457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.4457>

Essais

De la Phalange à la résistance antifranquiste : la théâtralisation de la figure de Dionisio Ridruejo chez Ignacio Amestoy

Claire Dutoya

« Siempre hay un tablón, una balsa, una isla donde resistir »¹. Cette réplique du Capitaine Alonso dans la pièce *Dionisio Ridruejo, una pasión española* illustre la position militante, profondément démocratique du personnage, et suggère qu'une autre voie est toujours possible face aux dérives autoritaires. C'est une des idées fondamentales qui inspire *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, œuvre publiée en 1983 par Ignacio Amestoy. Le théâtre de ce dramaturge espagnol contemporain, qui commence à écrire au début des années 80, se caractérise par la mise en scène d'événements historiques espagnols. Au sein de son œuvre, *Dionisio Ridruejo, una pasión española* fait partie de ce que le dramaturge appelle « théâtre documentaire » : l'auteur s'appuie sur des documents historiques qu'il découpe, copie, altère ou réécrit pour donner corps à une tragédie en deux parties.

La pièce se déroule les 28 et 29 juin 1975, la veille et le jour de la mort de Dionisio Ridruejo, dans le gymnase d'un centre de réhabilitation militaire. Quatre militaires, le Colonel Arenas, le Capitaine Alonso, le Général Castillo et le Commandant Castro, ainsi qu'une infirmière, évoluent dans cet espace clos. Tout en jouant au basket et en se livrant à des exercices sportifs, le Capitaine Alonso et le Colonel Arenas parlent du passé et du présent de l'Espagne, et de son armée. Un projet réunit tous les militaires, celui de la préparation d'une Messe des Anges dirigée par le Général, afin de commémorer le 18 juillet 1936. Mais la répétition du chœur grégorien est maintes fois interrompue et rejetée au second plan par l'ardeur des discussions entre les militaires qui, à eux quatre, représentent trois positions politiques et idéologiques différentes. Au cœur de ces virulents débats, le Colonel Arenas, héros de la pièce, souffre d'hallucinations et de dédoublements identitaires qui font revivre en lui la figure historique de Dionisio Ridruejo.

1 Amestoy, Ignacio, *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, in *Dionisio Ridruejo, una pasión española; Pasionaria, ¡No pasarán!*, Madrid, Fundamentos, 1994, p. 44.

Cette œuvre met en scène un cheminement vers la résistance, celui de Dionisio Ridruejo, à travers le personnage du Colonel Arenas. La mise en scène de la pièce, réalisée en mars 2014, par Juan Carlos Pérez de la Fuente, au Centre Dramatique National (CDN), permet d'analyser le dédoublement identitaire dans sa double dimension, dramatique et scénique. La stratégie de dédoublement utilisée pour théâtraliser la figure historique et politique de Dionisio Ridruejo met en lumière, d'une part, une trajectoire vitale complexe, finalement orientée vers la résistance et, d'autre part, la place du discours dans la promotion de tout idéal politique qu'il soit en adhésion avec le pouvoir en place ou bien, au contraire, qu'il se construise contre lui. La figure de Dionisio Ridruejo (1912-1975), phalangiste convaincu dès 1935, puis directeur de la propagande franquiste de 1938 à 1942, constitue un miroir pour le personnage du Colonel Arenas : leur destin commun de phalangistes et de militaires désabusés ayant participé à la campagne de Russie les conduit du doute à la critique du franquisme, puis de la remise en cause d'une idéologie à une résistance affirmée. Il est ainsi intéressant d'étudier le processus de dédoublement identitaire chez le personnage du Colonel Arenas, pour montrer comment ce mécanisme est au service de l'affirmation de la résistance politique du personnage, tout en s'interrogeant sur le choix de la figure historique et politique controversée que constitue Dionisio Ridruejo.

Le dédoublement du personnage théâtral : de l'affleurement à l'affirmation de la résistance politique au franquisme

De l'adresse à Ridruejo au dédoublement identitaire

Dionisio Ridruejo n'apparaît pas comme personnage à part entière, il est le dédoublement du personnage du Colonel Arenas. La construction des répliques du Colonel, et en particulier de ses tirades, donne l'impression au récepteur soit que le Colonel entend la voix de Dionisio Ridruejo – et il est le seul à l'entendre –, soit que Dionisio Ridruejo revit ponctuellement à travers le personnage du Colonel, dans les moments de plus grande intensité dramatique. Le fonctionnement de ce mécanisme de dédoublement identitaire révèle le mouvement qui conduit le Colonel, d'après la trajectoire de Ridruejo, à une prise de conscience tragique : face au pouvoir franquiste, la résistance est la seule voie possible, mais il est trop tard. La contamination et le brouillage entre les deux identités s'effectuent progressivement dans un mouvement allant de la simple adresse à Ridruejo au véritable dédoublement identitaire. Dès la première scène, des signes d'instabilité sont perceptibles chez le personnage du Colonel Arenas. Il passe abruptement du vouvoiement au tutoiement lorsqu'il s'adresse au Capitaine Alonso et qu'il est en proie à sa première hallucination. Le monologue du Colonel, dans la scène 4 de la

première partie, établit le premier lien avec Ridruejo, par le biais de l'adresse. En effet, le Colonel interrompt brusquement sa supplique adressée à Dieu, déplorant l'injustice divine face aux souffrances qui lui sont imposées ainsi qu'à l'Espagne pour déclarer :

CORONEL: [...] ¿Verdad, Dionisio? ¡Amigo, cuidado! Tus enemigos te han dejado solo. Como a mí. Eres la conciencia incómoda del gargantúa tonto que nos absorbe una y otra vez en un juego sin sentido. ¡Dionisio, sal de mi cabeza vacía! [...]³.

La figure de Ridruejo vient se substituer à celle de Dieu à qui le début du monologue était adressé. Ce passage met en évidence le partage d'un même destin tragique et fait de Ridruejo un esprit critique dérangeant pour le régime. L'accès de folie du personnage dévoile ses pensées refoulées et critiques envers le pouvoir franquiste métaphorisé sous les traits d'un ogre écervelé. C'est à travers le glissement d'un destinataire à l'autre qu'apparaît et disparaît fugacement la figure historique. Le contraste thématique entre les trois parties du monologue s'adressant à Dieu, à Ridruejo, puis à une élève fictive et allant de la prière instante jusqu'à l'hallucination pornographique, reflète la fragilité psychologique du personnage : la parole discontinue est signe de fêlures identitaires.

Le brouillage identitaire s'accroît peu à peu jusqu'à aboutir au dédoublement qui reste ponctuel dans la première partie et qui devient systématique dans la deuxième partie, à partir de l'anagnorèse. Il s'agit d'un moment de lucidité tragique au cours duquel le Colonel identifie très clairement le lien qui l'unit à Dionisio Ridruejo. La fatale ressemblance de leurs parcours est formulée grâce à l'image du miroir :

CORONEL: Era mi espejo, el espejo temido que se ha puesto continuamente, día a día, para que así viese, cara a cara, mi fealdad. Siempre mi espejo. (El Coronel se incorpora, atrincherándose en las espaldas.) ¡No me persigas más, Dionisio, que ya has muerto! ¡Marchate! ¡Vete al infierno! ¡Inventanos otra guerra! ¡Camaradas, la guerra no ha terminado! [...]³.

La répétition du mot « espejo » met en lumière la reconnaissance tragique de la relation particulière qui existe entre les deux personnages, tout en soulignant un écart entre les deux destins. L'effet de la contemplation dans le miroir n'est autre que la « fealdad », provenant du contraste entre un Ridruejo critique et un Colonel Arenas tiraillé, mais qui ne parvient pas, jusqu'à ce moment-là, au même engagement critique. Le moment de l'anagnorèse qui transforme

-
- 2 *Ibid.*, p. 44-45 : « Colonel : [...] Pas vrai, Dionisio ? Attention, mon ami ! Tes ennemis t'ont abandonné. Tout comme moi. Tu es la conscience dérangeante du stupide Gargantua qui nous entraîne encore et toujours dans un jeu insensé. Dionisio, sors de ma tête vide ! », [notre traduction].
 - 3 *Ibid.*, p. 70 : « Colonel : C'était mon miroir, le miroir tant redouté qui m'est constamment apparu, jour après jour, pour que je puisse ainsi voir, face à face, mon horreur. Toujours mon miroir. (*Le Colonel se redresse en se retranchant derrière les espaliers.*). Cesse de me poursuivre, Dionisio, tu es bel et bien mort ! Va-t'en ! Va croupir en enfer ! Invente-nous une autre guerre ! Camarades, la guerre n'est pas finie ! [...] », [notre traduction].

son attitude de résignation en une faute à expier est directement hérité de l'*anagnorisis* du héros dans la tragédie grecque, scène de reconnaissance durant laquelle le héros prend conscience de sa faute. À partir de ce moment crucial, le dédoublement identitaire, qui s'appuyait sur des glissements énonciatifs passant subrepticement de la deuxième à la première personne du singulier, et sur le dédoublement simultané du Général Castillo en Général Franco, devient total puisqu'il aboutit à une fusion des deux identités, transformant le personnage du Colonel Arenas en une nouvelle incarnation de Ridruejo. L'identité du personnage théâtral et celle de la figure historique se confondent à tel point qu'il devient difficile de distinguer leurs voix et leurs discours. Un tel mécanisme de dédoublement identitaire présente l'intérêt de porter la figure historique de Ridruejo à la scène, sans faire le choix d'une esthétique réaliste ou d'une approche biographique linéaire, et donc de la faire apparaître par des moyens détournés. La présence d'un personnage tiraillé par ses démons intérieurs et habité par Ridruejo introduit une distance critique par rapport au personnage historique, toujours mis en regard avec le personnage de fiction. Pénétrer dans les méandres de la conscience du Colonel Arenas, qui voit en Ridruejo son alter-ego, transforme le chemin vers la résistance en une difficile lutte intérieure, contre soi-même et ses démons.

Styliser un cheminement vers la résistance grâce au théâtre documentaire

Le brouillage progressif des identités du Colonel Arenas et de Dionisio Ridruejo fait apparaître des sursauts critiques à travers lesquels le Colonel/Dionisio révèle le fonctionnement totalitaire du régime franquiste dans des phrases telles que : « Falange y Caudillo, bloque en que no hay quebradura por donde se malvierta la sangre generosa ni por donde penetra la mala sangre.⁴ » La description des instances de pouvoir franquiste dévoile les rouages d'une mécanique fermée et sclérosante, au grand dam du Général Castillo qui tente tant bien que mal de faire taire le Colonel. Cette première prise de distance atteste d'un changement profond dans l'attitude du Colonel qui marche sur les pas de Ridruejo. Les soubresauts critiques font partie d'un mouvement de surgissement de la résistance qui prend corps, plus spécifiquement, à travers la reprise de trois documents historiques – deux discours et une lettre de Dionisio Ridruejo – transformés au prisme de la fiction. Le mécanisme du dédoublement passe avant tout par le langage, c'est-à-dire par la réappropriation de la parole de Ridruejo à travers ses discours politiques, ses écrits et ses poèmes. L'insertion de documents historiques authentiques inscrit la pièce dans la veine du théâtre documentaire. Amestoy pratique la tech-

4 *Ibid.*, p. 73 : « Falange et Caudillo, bloc dans lequel n'existe aucune fêlure par laquelle coule le sang généreux, ni par laquelle pénètre le mauvais sang. », [notre traduction].

nique du découpage et du collage, mais aussi parfois la réécriture, procédés dramatiques dont Peter Weiss apprécie les effets dans ses « Notes sur le théâtre documentaire » :

La technique du découpage et du collage lui [le théâtre documentaire] permet de faire ressortir du matériau chaotique que lui livre la réalité extérieure, des détails clairs et éloquents. En confrontant des points contradictoires, il attire l'attention sur un conflit latent et grâce aux pièces qu'il a rassemblées il peut ensuite en proposer une solution, lancer un appel ou poser une question fondamentale.⁵

Les trois documents authentiques les plus longuement repris et choisis par Amestoy sont emblématiques de l'évolution idéologique de la figure de Ridruejo. De la foisonnante production écrite et orale, politique et littéraire de Dionisio Ridruejo, le dramaturge dégage des fragments représentatifs dont la concentration dans le temps très court de la pièce permet non seulement d'esquisser un parcours idéologique et politique, mais aussi, comme le préconise Weiss, d'engager la réflexion sur une figure controversée de l'Histoire espagnole. Le premier document authentique repris apparaît dans la deuxième partie de l'œuvre. Il s'agit du discours du 21 avril 1940 prononcé par Ridruejo à la Alameda de Valencia, discours phalangiste et belliciste véhément, qualifié par Ignacio Amestoy en ces termes : « discurso escalofriante [...] en el que propugna una Falange armada hasta los dientes »⁶. Cette allocution est représentative du début de la trajectoire historique de Ridruejo, phalangiste fanatique et porte-parole de l'Organisation. Dans la pièce, le discours, qui dure une vingtaine de minutes, est fidèlement repris dans son intégralité au cours d'un long moment d'hallucination simultanée du Général Castillo se prenant pour le Général Franco et du Colonel Arenas réincarnant Ridruejo. La lettre adressée à Franco en date du 7 juillet 1942⁷, découpée, réécrite et insérée dans la scène 6 de la deuxième partie, témoigne, elle, d'une première distance prise entre Ridruejo et le régime franquiste. Elle adopte un ton critique et condamne un régime qui, selon Ridruejo, aurait dérivé et ne serait plus assez phalangiste, en raison de l'affaiblissement des principes phalangistes, et de la trop rare présence de phalangistes au pouvoir. Ignacio Amestoy choisit de supprimer toutes les traces du style épistolaire et de sélectionner les fragments qui condensent le plus les critiques tout en les agençant de façon cohérente, afin d'éliminer les développements sur des points de détails. L'altération du

5 Weiss, Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, « Notes sur le théâtre documentaire », Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 11.

6 Amestoy, Ignacio, *Las puertas del drama*, n° 43, 2014 : <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/cuaderno-de-bitacora-dionisio-ridruejo-una-pasion-espanola/> : « discours terrifiant [...] dans lequel il promet une Phalange armée jusqu'aux dents. ».

7 Pour consulter la lettre originale, voir Morente, Francisco, *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, Síntesis, Madrid, p. 528-531.

document historique va dans le sens d'une concentration de la critique et d'une construction plus orale pour transformer la lettre en tirade. Les procédés de fictionnalisation du document historique, essentiellement le découpage et le collage, tendent à rendre la critique beaucoup plus féroce et le ton plus sec qu'ils ne l'étaient à l'origine.

Le dernier document authentique qui apparaît est un fragment du discours de présentation de l'Union Social-Démocrate Espagnole (USDE) prononcé le 17 avril 1975, à l'Hôtel Mindanao, à Madrid. Cette allocution symbolise le tournant démocratique de Dionisio Ridruejo à la fin de sa vie. Amestoy reprend le passage le plus marquant et le plus éloquent :

CORONEL: [...] Contra las ilusiones del sistema vigente y contra las ilusiones de los partidarios de la revolución, estoy por la Democracia. Creo que la Monarquía arbitral y simbólica es una posibilidad, quizá una fatalidad, de la España inminente. Lo acepto como tal. Añadiría a la palabra Democracia la palabra Social. [...] Creo que hemos de pasar necesariamente por una gran confusión. Pero puedo decir que de aquí a cinco años en España estará organizada la Democracia y, muy probablemente, con mayoría de izquierdas, porque la naturaleza de la sociedad española es que, después de treinta años de dictadura ultraconservadora y hasta mandarinesca, las masas entren a funcionar de una manera positiva como fuerza del país.⁸

La remise en question définitive des idéaux phalangistes et du régime franquiste dans son ensemble sévèrement critiqué, est clairement affirmée. Pour le personnage du Colonel Arenas, ce dernier discours constitue le point culminant de son chemin de croix idéologique et de son parcours tragique, car la nécessité d'une attitude de résistance face au franquisme se fait jour grâce au dédoublement. Le contraste impliqué par ce dédoublement force le personnage à constater sa lâcheté puisqu'il s'est montré résigné jusque-là. Grâce à l'influence du théâtre documentaire, Amestoy insiste sur l'importance de la trajectoire de Dionisio Ridruejo car les documents historiques sont autant d'instantanés qui, par contraste, dessinent les méandres d'un parcours idéologique menant finalement à la résistance. Amestoy place au cœur de la tragédie le discours comme trace du changement, comme expression d'une passion politique et idéologique et de ses revirements : la passion christique du Colonel Arenas rejoint dans le dédoublement identitaire la passion idéo-

8 Amestoy, Ignacio, *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, Madrid, Fundamentos, 1994, p. 88-89 : « Colonel : Face aux illusions du système actuel et face aux illusions des partis de la révolution, je suis pour la Démocratie. Je crois que la Monarchie symbolique et arbitraire est une possibilité, peut-être une fatalité, de l'Espagne imminente. Je l'accepte comme telle. J'ajouterai au mot Démocratie le mot Social. [...] Je crois que nous devons nécessairement passer par une grande confusion. Mais je peux dire que d'ici à cinq ans, la Démocratie sera mise en place, et très probablement, avec une majorité de gauche, parce que la nature de la société espagnole est la suivante : après trente ans de dictature ultraconservatrice et même mandarinale, les masses commencent à fonctionner de manière positive comme force du pays. », [notre traduction].

logique de Ridruejo. Le mélange entre le théâtre documentaire et le théâtre rituel, perceptible à travers la dimension christique du parcours du Colonel et les chants du chœur grégorien notamment, rend possible la stylisation d'un parcours historique et l'affirmation d'un itinéraire tragique.

Le personnage du Capitaine Alonso : une maïeutique de la résistance

Au cours de l'itinéraire tragique du Colonel Arenas, le personnage du Capitaine Alonso agit comme un révélateur de la nécessité de la résistance. Le Capitaine Alonso incarne un résistant démocrate, membre de l'Union Militaire Démocratique (UMD), enfermé pour ses opinions politiques dans le centre de réhabilitation militaire. Son insubordination face aux ordres de la hiérarchie et à la discipline militaire est considérée, dès la première scène, comme un signe de folie. En entendant le Capitaine se rebeller contre l'autorité franquiste qu'il désigne comme l'envahisseur intérieur, le Colonel Arenas déclare ainsi : « Capitán, está usted muy enfermo »⁹. Le Capitaine, seul personnage à ne pas subir de dédoublement identitaire ou de dégradation grotesque, maintient une position ferme et sans concession durant toute la pièce. Il est le témoin privilégié des hallucinations du Colonel et l'adjuvant de sa libération idéologique. La relation entre les deux personnages évolue au cours de la pièce. De l'opposition complète lors de la première scène, qui se présente comme un duel idéologique entre partisan de la démocratie et défenseur du franquisme, doublé d'un duel physique (ils se défient au basket), leurs échanges gagnent en profondeur et en compréhension mutuelle. C'est le cas au cours de la scène 3 de la première partie : face à la résignation tragique du Colonel, le Capitaine propose la résistance comme alternative à travers la défense de la démocratie. Le détour par le langage métaphorique et poétique permet de prendre un certain recul par rapport à la situation sans issue des deux personnages :

CORONEL: *¿Qué hará un naufragio para no nadar en el mar de sangre en el que está?*

CAPITAN: *No es solución el ahogarse.*

CORONEL: *Entonces, ¿qué? ¿Aprender a volar?*

CAPITAN: *Siempre hay un tablón, una balsa, una isla donde resistir.*

CORONEL: *¿Un exilio donde sentarse a ver pasar el entierro del sanguinario?*

CAPITAN: *Hablo de resistir.*¹⁰

9 *Ibid.*, p. 40 : « Capitaine, vous êtes très malade. », [notre traduction].

10 *Ibid.*, p. 44 : « Colonel : Que fera un naufragé pour ne pas nager dans la mer de sang dans laquelle il se trouve ?/ Capitaine : La noyade n'est pas une solution./ Colonel : Mais alors, quoi ? Apprendre à voler ?/ Capitaine : Il existe toujours une planche, un radeau, une île où résister./ Colonel : Un lieu d'exil où s'asseoir pour voir passer l'enterrement du sanguinaire./ Capitaine : Je parle de résister. », [notre traduction].

Les métaphores du naufragé et de l'exilé employées par le personnage du Colonel sont empreintes de désespoir et témoignent d'une lucidité tragique. La réplique métaphorique du Capitaine, « Siempre hay un tablón, una balsa, una isla donde resistir », rend concret l'espace de la résistance grâce à la gradation ascendante (*tablón/balsa/isla*) et dessine une autre voie possible que la résignation, un moyen de rompre l'isolement et l'enfermement du centre de réhabilitation. La subtile métaphorisation de la biographie de Dionisio Ridruejo, condamné à l'exil intérieur pour son opposition au franquisme, vient compléter le mécanisme du dédoublement identitaire pour figurer implicitement le parcours de l'homme politique, comme si la veine documentaire de la pièce contaminait les îlots de poésie du texte. Cette parenthèse poétique et militante qui s'ouvre sous l'impulsion du Capitaine fait surgir peu à peu chez le Colonel l'idée d'une faute désignée par les vocables « errores¹¹ » et « pecado¹² » correspondant à son attitude de résignation initiale. La modalité documentaire de la pièce et sa dimension rituelle convergent dans les moments de remise en question, car la relecture critique du passé politique et militaire, – donnée biographique de la vie de Ridruejo –, prend une valeur morale et religieuse pour le héros de la pièce.

À partir de ce moment réflexif, le Colonel oscille entre mise en doute de la fidélité qu'il voue au Général Franco, et donc au Général Castillo, et derniers regains de violence phalangiste. Le Capitaine est adjuvant du moment d'anagnorèse du Colonel : c'est lui, qui à travers ses questions répétées, telles celles d'un psychiatre, conduit le Colonel à libérer sa parole et à reconnaître en Ridruejo son double. La fraternité tissée entre les deux personnages se matérialise à la fin de la dernière partie de la pièce à travers l'anaphore de l'expression « ¡Tenemos que hacer algo, Capitán!¹³ » mais aussi et surtout à travers l'étreinte finale¹⁴ avec le Capitaine qui précède le suicide du Colonel. La mise en doute des idéaux phalangistes et franquistes du Colonel est donc provoquée par la confrontation avec l'attitude militante du Capitaine en faveur de la démocratie, qui renforce l'influence tragique de la biographie de Ridruejo. Témoin des hallucinations, représentant d'une nouvelle génération de militaires, confident et « accoucheur » de la folie du personnage du Colonel, le personnage du Capitaine Alonso et son militantisme démocratique constituent la position politique la plus valorisée dans la pièce. Le dramaturge se plaît à perturber les limites entre folie et raison lorsqu'il fait dire au Colonel Arenal que le Capitaine est fou. L'ironie tragique de la pièce est bien là : celui qui croit reconnaître la folie est fou. La prise de conscience de cette folie et de la résignation qu'elle a entraînée ne peut que conduire à la mort.

11 *Ibid.*, p. 44 : « erreurs ».

12 *Ibid.*, p. 61 : « péché ».

13 *Ibid.*, p. 81 : « Nous devons faire quelque chose, Capitaine. », [notre traduction].

14 *Ibid.*, p. 90.

En choisissant le mécanisme des dédoublements successifs du Colonel Arenas, mécanisme renforcé par les échanges avec le Capitaine pour faire émerger la résistance, Amestoy insiste plus sur le cheminement qui mène à la résistance que sur la posture résistante. Il propose une réflexion sur le langage mis au service d'une cause politique et idéologique : dans ce huis clos, les personnages résistent uniquement par la parole, par l'éloquence oratoire et l'ironie. Adeline Chainais, dans son étude comparée de la pièce avec *El jardín quemado* de Juan Mayorga, souligne l'importance de l'affirmation de la voix dissidente¹⁵ face à l'autorité politique et sociale totalitaire : c'est la résistance à échelle individuelle qui permet de lutter contre l'aliénation et la soumission collectives. Dépasant son dernier discours démocratique, le suicide final du Colonel pourrait constituer un acte sacrificiel symbolisant la résistance, par lequel le personnage du Colonel souhaiterait expier sa faute et ouvrir une nouvelle ère.

Pourquoi choisir la figure historique et politique de Dionisio Ridruejo ?

Articuler la tragédie individuelle et la tragédie collective

Le choix d'une figure aussi polémique que celle de Dionisio Ridruejo, qualifié par José Ramón Fernández de « uno de los personajes más resbaladizos »¹⁶ de l'Histoire de l'Espagne, permet d'interroger les étiquettes historiques et idéologiques immuables attachées au personnage historique lui-même, et plus largement d'ouvrir la réflexion sur le caractère figé des attributions idéologiques. La théâtralisation de la figure de Dionisio Ridruejo représente un ensemble de trajectoires similaires qui échappent au manichéisme et se caractérisent par une évolution idéologique et politique. Le parcours controversé de Ridruejo n'est pas un cas isolé : de nombreux intellectuels séduits par la Phalange remettent en cause à plus ou moins longue échéance son idéologie :

*Figuras como las de José Luis López Aranguren, José Antonio Maravall, Antonio Tovar, Gonzalo Torrente Ballester o Pedro Lain Entralgo, que habiendo estado también en la ola fascista, vivían atormentados por su pasado, combatiendo desde ámbitos relativamente tolerantes o desde la inequívoca clandestinidad al franquismo, muchas veces arriesgando su presente y su futuro, me llevaron al dramático papel que llevaban sobre ellos. Y a fijarme en un personaje como el coronel Arenas que puse en marcha.*¹⁷

15 Chainais, Adeline, « De la “quebradura” a la desmitificación de la historia », in *Boletín hispánico helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, n° 19, printemps 2012, p. 157.

16 Ramón Fernández, José, « Don Ignacio imagina el futuro », *Amestoy, documento y tradición: texto íntegro de Cierra bien la puerta*, crónica de mujeres, p. 19 : « un des personnages les plus ambigus ».

17 Amestoy, Ignacio, *Las puertas del drama*, n° 43, 2014, *op. cit.* : « Des figures comme celles de José Luis López Aranguren, José Antonio Maravall, Antonio Tovar, Gonzalo Torrente Ballester

Le personnage du Colonel Arenas se présente comme une métonymie de tout un groupe d'intellectuels espagnols, qu'Amestoy qualifie de « desencantados »¹⁸ et dont la position à l'égard du franquisme a évolué pendant la dictature. Plusieurs des intellectuels cités par Amestoy comme Antonio Tovar et Pedro Laín Entralgo étaient des amis proches de Dionisio Ridruejo.

Au-delà de la représentation de la trajectoire de certains intellectuels espagnols grâce à la figure de Ridruejo, la pièce se fait l'écho de la tragédie du peuple espagnol dans son entier. Le microcosme du centre de réhabilitation pour militaires fonctionne comme le reflet du macrocosme de la société espagnole des dernières années de la dictature franquiste. Les quatre personnages de militaires représentent trois types de comportement politique perceptibles dans la société espagnole de 1975, et non pas uniquement à travers des personnalités d'hommes politiques ou d'intellectuels. Le Général Castillo se présente comme le tenant du franquisme le plus autoritaire, nostalgique du franquisme des origines. Le Capitaine Alonso, partisan de la UMD, milite pour plus de démocratie et croit au changement que peut représenter le prince Juan Carlos dans la succession de Franco, tandis que le Colonel Arenas, ancien phalangiste convaincu, est tiraillé entre résignation et résistance. D'après le dénouement de la pièce, parmi ces trois positions, seule une attitude de remise en question orientée vers la résistance au pouvoir franquiste, comme celle du Capitaine et du Colonel, permet de surmonter la tragédie de la guerre et de s'abstraire d'un ressassement permanent du passé, dont le Général Castillo et son serviteur indéfectible, le Commandant Castro, sont prisonniers.

La convergence entre tragédie individuelle du Colonel Arenas et tragédie collective du peuple espagnol apparaît dans le dialogue théâtral lui-même. Au cours de la scène 11 de la première partie, et dans un nouveau dédoublement du Général en prêtre et du Colonel en fidèle pécheur lors d'un simulacre de confession, un parallèle entre la souffrance de l'Espagne et la souffrance du personnage tragique se dessine nettement. Le Colonel, à travers une série de répliques courtes, comme « *El pueblo tiene hambre.* » ou « *Pide justicia.*¹⁹ », dresse au prêtre-Général le tableau d'une Espagne misérable écrasée par la dictature, image que son interlocuteur balaie immédiatement grâce à l'emploi de verbes au futur (« *Tendrá que comer.* » ou « *Se hará justicia.* »²⁰). Du cri de douleur

ou Pedro Laín Entralgo, qui, ayant fait partie de la vague fasciste, vivaient tourmentés par leur passé, combattant depuis des secteurs relativement tolérants ou depuis la clandestinité sans équivoque du franquisme, mettant en danger leur présent et leur futur, m'ont conduit au rôle dramatique qu'ils endossaient. Et à réfléchir à un personnage comme le colonel Arenas que j'ai mis en marche. ».

18 Amestoy, Ignacio, Programme de la représentation théâtrale au Centre Dramatique National, 2014 : les « désenchantés ».

19 Amestoy, Ignacio, *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, op. cit., p. 61 : « Le peuple a faim. » ; « Il réclame justice. ».

20 *Ibid.*, p. 61 : « Il aura à manger. » ; « Justice sera faite. », [notre traduction].

d'une Espagne souffrante, le Colonel passe à une plainte plus personnelle et à la confession de sa faute, « *He sido un emboscado*²¹ », qui reflète le tiraillement entre l'idéologie phalangiste et un impossible passage à l'acte, et qui témoigne d'une dissonance au sein de son engagement idéologique phalangiste. La subdivision de la confession en deux parties menant de l'affliction de l'Espagne à celle du personnage met en évidence une double tragédie, celle d'un personnage et celle de tout le pays. Le choix de la figure de Dionisio Ridruejo n'est donc pas motivé par un projet de réhabilitation de cette figure historique précise, mais déterminé par une volonté de symboliser une tragédie nationale et d'interroger la persistance d'un antagonisme irréconciliable.

Une figure historique qui dérange : l'écriture théâtrale et la mise en scène comme résistances artistiques ?

Bien que Dionisio Ridruejo se soit prononcé à la fin de sa vie en faveur de la démocratie et qu'il ait écrit des textes tels que « Explicaciones » publié par Jordi Amat, en préface de ses mémoires *Casi unas memorias*²², dans lequel il explique les raisons qui l'ont poussé à s'engager dans la Phalange, puis à critiquer l'Organisation et enfin à y renoncer, son nom reste pour beaucoup indéfectiblement et uniquement attaché à celui de la Phalange et du franquisme. Lorsqu'Ignacio Amestoy écrit la pièce en 1982-1983, le contexte historique de la Transition démocratique et du coup d'état du 23 février 1981 joue un rôle essentiel dans le choix de la figure de Dionisio Ridruejo :

*En aquel caldo de cultivo en el que los ruidos de sables habían acabado en el estrafalario, aunque perverso, golpe militar del 23-F, la personalidad de Dionisio Ridruejo se me apareció como muy significativa del momento que vivía España.*²³

Mettre en scène Ridruejo, c'est donc être aux prises avec l'Espagne contemporaine et montrer que le présent démocratique ne peut se construire en faisant table rase du passé. Ignacio Amestoy va plus loin que le simple caractère emblématique de la figure lorsqu'il sous-titre le texte explicatif du programme de la représentation théâtrale au CDN « Ridruejo, el primer político de la Transición »²⁴. Le metteur en scène, Juan Carlos Pérez de La Fuente, rejoint l'auteur lorsqu'il qualifie Ridruejo de « visionario »²⁵.

21 *Ibid.*, p. 62 : « J'ai été un embusqué. ».

22 Ridruejo, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Península, 2007.

23 Amestoy, Ignacio, *Las puertas del drama*, n° 43, *op. cit.* : « Dans ce bouillon de culture, au sein duquel les bruits de sabres avaient déclenché le loufoque, bien que pervers, coup d'État militaire du 23-F, la personnalité de Ridruejo m'est apparue comme hautement significative du moment que vivait l'Espagne. ».

24 Amestoy, Ignacio, Programme de la représentation théâtrale au Centre Dramatique National, 2014 : « Ridruejo, premier politique de la Transition ».

25 Bravo, Julio, « *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*: el primer hombre de la transición », *ABC*, Madrid, 14/03/2014 : « visionnaire ».

Jusqu'au 14 mars 2014, date de la première de la mise en scène de Juan Carlos Pérez de La Fuente, au Centre Dramatique National à Madrid, la pièce faisait partie des quelques œuvres d'Amestoy qui n'avaient jamais été représentées. Si la dictature de Franco prend fin en 1975, la censure n'est définitivement abolie qu'en 1978. Le cas du procès de Pilar Miró pour son film *El crimen de Cuenca*, en novembre 1979, atteste des précautions prises par le premier gouvernement démocratique face à des sujets historiques polémiques. La pièce d'Amestoy n'a pas été censurée, mais elle n'a pas été retenue par le directeur du Centre Dramatique National de l'époque, Lluís Pasqual, qui l'a eue entre les mains²⁶. Il semble qu'aussi bien en 1983, lors de la première édition de la pièce dans la revue *ADE*, qu'en 1994, lors de sa réédition, il était encore trop tôt pour porter à la scène le sujet de la pièce et la figure polémique qui l'avait inspirée. Ignacio Amestoy a, par ailleurs, souligné lors d'une rencontre avec le public après la représentation de la pièce, le 20 mars 2014, à Madrid, que le rôle de l'Union Militaire Démocratique, dont il est question dans la pièce, n'avait été officiellement reconnu qu'en 2009. Sa remarque confirme la difficulté d'aborder une figure historique et une période dérangeantes, liées de manière ténue à la question de la mémoire historique. Lors de cette même rencontre, Juan Carlos Pérez de La Fuente, le metteur en scène, a présenté la mise en scène comme un véritable engagement artistique et politique : cette création répond, selon lui, à une responsabilité du théâtre subventionné, celle de participer à l'éveil de la conscience critique du spectateur. Ignacio Amestoy a insisté à plusieurs reprises sur la solidarité existant entre auteur, metteur en scène, acteurs et plus largement au sein de toute l'équipe artistique, dans cette création. Porter la figure polémique de Dionisio Ridruejo sur la scène théâtrale espagnole constituerait ainsi une forme d'engagement artistique dans un contexte actuel de désenchantement de la population espagnole pour la démocratie.

Un engagement du spectateur ?

Ignacio Amestoy défend un rôle dynamique du public au théâtre et se prononce contre un théâtre de pur divertissement pour favoriser un théâtre qui replace le spectateur au cœur du dispositif théâtral. Le dramaturge revendique le rôle actif que jouait la tragédie grecque sur ses spectateurs, au cœur de la cité, et croit en la fonction cathartique du théâtre. Ce principe théorique semble mis en application dans la mise en scène de 2014. Le choix de la salle

26 Voir l'interview d'Ignacio Amestoy par Liz Perales, « Ignacio Amestoy: La pasión de Dionisio Ridruejo fue luchar por una España justa », *El Cultural*, 07/03/2014 : « Lluís, tras leerla, me confesó: "Ignacio, después de lo de *La torna* de Boadella, pienso que esta obra no se estrenará por lo menos hasta dentro de veinte años". » / Lluís, après l'avoir lue, m'a avoué : "Ignacio, après l'histoire de *La torna* de Boadella, je pense que cette œuvre ne sera pas représentée au moins avant vingt ans." »

– la Salle Francisco Nieva du théâtre Valle-Inclán à Madrid –, sa petite taille – 150 places –, sa configuration frontale et son peu de profondeur favorisent la proximité des spectateurs avec l'espace scénique et donc la circulation de l'énergie dégagée par les acteurs. Certains choix de mise en scène tendent à accentuer la tension dramatique au moment des climax hallucinatoires et à toucher presque physiquement le spectateur. Des grondements sourds accompagnent la plupart des dédoublements identitaires du Colonel. Ils sont renforcés par des effets d'écho amplifiant les discours du Colonel/Ridruejo et donnant l'impression que la salle vibre en même temps que le personnage du Colonel Arenas tremble, emporté par sa folie.

Comme le sens de la pièce n'est pas donné, qu'il résiste, le spectateur doit aussi s'impliquer intellectuellement. Il lui incombe de repérer tous les dédoublements dont souffre le personnage du Colonel Arenas et de leur donner une signification. C'est à lui d'interpréter le sens de la trajectoire de Ridruejo et de l'agonie du Colonel Arenas. Sa tâche est parfois facilitée par des choix de mise en scène qui éclairent le texte. Les glissements thématiques permettant, dans le texte, d'identifier le basculement du Colonel dans la folie sont rendus scéniquement par le jeu de l'acteur incarnant le Colonel : Ernesto Arias, l'acteur, s'assoit et se recroqueville, passe du cri aux tremblements dans la voix. De même en ce qui concerne les trois documents historiques insérés dans la pièce, la mise en scène adopte un parti-pris didactique. Lorsque le Colonel Arenas déclame le texte de la lettre de Dionisio Ridruejo adressée à Franco datant de 1942 (sans le lire), dans la scène 11 de la deuxième partie, le spectateur entend un bruit de plume qui gratte le papier. Puis il voit Ernesto Arias faire le geste de signer une lettre. Le spectateur est ici avantagé dans son activité de réception par rapport à un lecteur car il est impossible de comprendre qu'il s'agit du texte original d'une lettre, à la simple lecture du texte dramatique. Tantôt guidé par la mise en scène, tantôt livré à sa seule appréciation, le récepteur ne peut rester passif en voyant le spectacle et doit vaincre la difficulté d'un sens qui pourrait lui échapper²⁷. Les représentations des 20 et 27 mars étaient suivies d'une rencontre avec le public et, en outre, une rencontre-débat autour de la figure politique, littéraire et historique de Dionisio Ridruejo était également organisée le 24 mars 2014 par le CDN, au sein du programme « Los lunes con voz ». Ces deux manifestations attestent d'une volonté de rendre l'œuvre accessible et d'alimenter les réflexions et remarques suscitées par la pièce. Le choix de la figure de Ridruejo, son traitement dramatique et scénique ainsi que les choix de production cherchent à susciter un engagement intellectuel de la part du spectateur.

27 Pour compléter l'étude de la mise en scène et de la réception, consulter l'introduction et les annexes de l'édition de *Dionisio Ridruejo, una pasión española* par Fernando Doménech, in Amestoy, Ignacio, *Violetas para un Borbón. La reina austriaca de Alfonso XII et Dionisio Ridruejo, una pasión española*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 82-85 et p. 262-266.

En faisant du personnage résistant par excellence, le Capitaine Alonso, un personnage de second plan, par rapport au héros, le Colonel Arenas, Ignacio Amestoy choisit de s'intéresser plus au long cheminement qui mène à la résistance, qu'à la résistance elle-même. Dans la mesure où elles coûtent la vie au héros tragique, la prise de conscience critique et l'émergence de la résistance acquièrent une certaine noblesse : ce n'est pas Ridruejo lui-même, mais toutes les trajectoires orientées vers la remise en question qu'Amestoy met à l'honneur dans sa pièce. Le choix d'une figure aussi controversée que celle de Ridruejo témoigne d'une volonté de questionner les grands clivages idéologiques de l'Histoire espagnole récente, en proposant une relecture critique. Il est aussi la preuve qu'Ignacio Amestoy et son théâtre s'engagent.

Claire Dutoya

EA 2292 CREC

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

claire.dutoya@gmail.com

Résumé

Dionisio Ridruejo, una pasión española, pièce de théâtre écrite en 1982 par Ignacio Amestoy, théâtralise la figure historique et politique de Dionisio Ridruejo grâce au dédoublement identitaire du personnage du Colonel Arenas. Ce processus dramatique permet de faire affleurer de façon tragique la nécessité de la résistance au franquisme chez le Colonel Arenas. Entre derniers regains de violence phalangiste et sursauts critiques, le Colonel Arenas reconnaît en Ridruejo son double. L'étude du mécanisme du dédoublement permet de mettre en lumière l'importance du cheminement qui mène à la résistance, véritable itinéraire tragique et chemin de croix idéologique. Le recours au théâtre documentaire donne au discours du héros une place prépondérante et permet de condenser l'itinéraire idéologique de Ridruejo. Au-delà de la théâtralisation de la figure de Ridruejo, Amestoy représente la tragédie collective de la Guerre civile et du franquisme en questionnant l'attribution d'étiquettes idéologiques immuables pour caractériser les parcours vitaux individuels et collectifs durant cette période. *Dionisio Ridruejo, una pasión española* n'a été représentée qu'en 2014, soit plus de trente ans après son écriture : le récent montage de la pièce au Centre Dramatique National (Madrid) pourrait être interprété comme un engagement artistique de l'auteur et du metteur en scène afin de constituer le point de départ d'une réflexion sur l'Histoire récente de l'Espagne.

Mots-clés

Amestoy, Ridruejo, franquisme, dédoublement, théâtre documentaire.

Abstract

Dionisio Ridruejo, una pasión española, a play written in 1982 by Ignacio Amestoy, dramatizes the historic and political figure of Dionisio Ridruejo using the device of identity splitting on Colonel Arenas's character. This dramatic process enables the emergence of a need, in Colonel Arenas, for resistance to Francoism in a tragic way. Between the last revivals of Falange violence and fits of critiques, Colonel Arenas identifies Ridruejo as his double. The study of the splitting device highlights the significance of the way that leads to resistance, a truly tragic path and an ideological way of the cross. The use of documentary theatre gives the hero's speeches a leading place and allows condensing Ridruejo's ideological path. Beyond the dramatization of Ridruejo's figure, Amestoy represents the collective tragedy of the Civil war and Francoism by questioning the attribution of unchanging ideological labels so as to

characterize individual and collective paths over the period. *Dionisio Ridruejo, una pasión española* was only performed in 2014, that is to say more than thirty years after it was written: the recent performance of the play at the Dramatic National Center (Madrid) could be interpreted as an artistic commitment from the author and the director in order to start reflecting on Spain's recent History for the audience.

Keywords

Amestoy, Ridruejo, francoism, identity splitting, documentary theatre.